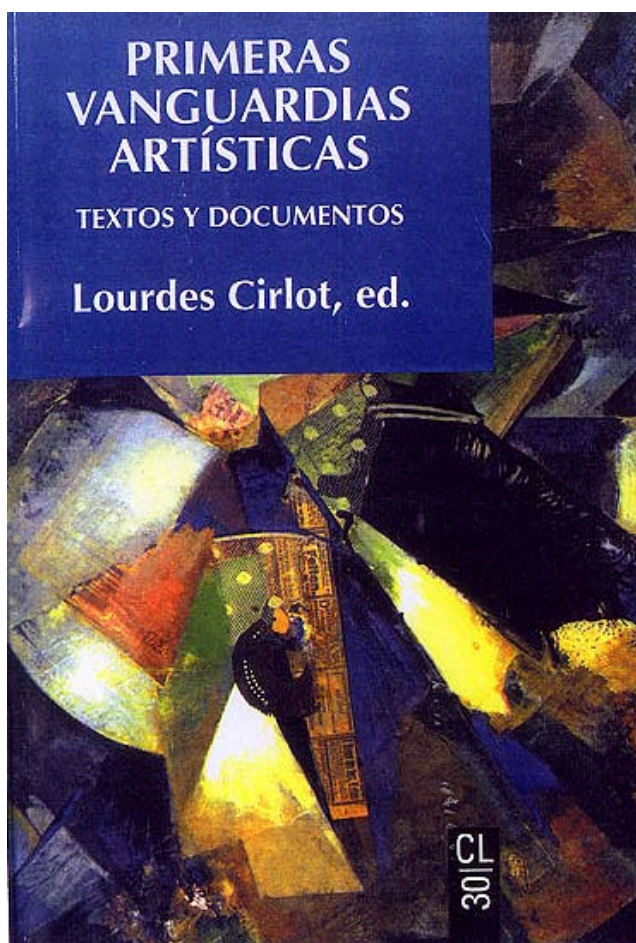


PRIMERAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

Lourdes Cirlot



Editorial Labor, S.A.

Barcelona, 1995

Este material se usa con fines
exclusivamente didácticos

ÍNDICE

Introducción	9
1. Fauvismo	13
Henri Matisse: “Notas de un pintor”	15
Bibliografía	26
2. Expresionismo	27
August Macke: “Las máscaras”	30
Vasili Kandinsky: “De lo espiritual en el arte”	34
Carl Einstein: “Negerplastik”	51
Bibliografía	56
3. Cubismo	57
Guillaume Apollinaire: “Los pintores cubistas”	59
Bibliografía	73
4. Futurismo	75
F. T. Marinetti: “Fundación y manifiesto del futurismo”	77
–: “Manifiesto del futurismo.	80
VV.AA.: “Manifiesto de los pintores futuristas”	84
Umberto Boccioni: “La escultura futurista”	87
Bibliografía	96
5. Dadaísmo	97
–: Tristan Tzara: “Manifiesto 1918”	100
–: “Tristan Tzara”	110
Hugo Ball: “Karawane”	112
Kurt Schwitters: “La pintura Merz”	113
–: Hans Arp: “Manifiesto del arte proletario”	114
André Breton: “Marcel Duchamp”	117
Bibliografía	121
6. Surrealismo	123
André Breton: “Primer manifiesto surrealista”	125
–: “Segundo manifiesto surrealista”	151
–: “Primera exposición Dalí. Esterilizar”	157
Georges Hugnet: “Joan Miró o la infancia del arte”	160
André Breton: “Picasso en su elemento”	168
Bibliografía	179
7. Abstracción	181
Neoplasticismo	183
VV.AA.: “Tres manifiestos De Stijl”	183
Theo van Doesburg: “De la naturaleza de la composición”	186
Piet Mondrian: “La nueva imagen en la pintura”	195
Suprematismo	201
Kasimir Malevich: “Manifiesto suprematista”	201
Constructivismo	212
Gabo y Pevsner: “Manifiesto realista”	212
El Lissitzky: “Espacio Proun”	218
Bibliografía	220
8. La escuela de la Bauhaus	223
Walter Gropius: “Manifiesto de la Bauhaus”	225
–: “Idea y estructura de la Bauhaus estatal”	226

Alfred Kémeny y Lazslo Moholy-Nagy: “Sistema de fuerzas dinámico-constructivo”	249
Lazslo Moholy-Nagy: “Producción-reproducción”	250
Oskar Schlemmer: “Hombre y figura artificial”	253
Vasili Kandinsky: “El punto”	266
–: “La línea”	271
–: “El plano”	276
Paul Klee: “Experimentos exactos en el ámbito del arte”	280
Bibliografía	282
<i>Agradecimientos</i>	283

CUBISMO

Los antecedentes del cubismo pueden hallarse en las pinturas del último período de Cézanne, en las que el espacio se estructura por medio de zonas cromáticamente diferenciadas (técnica de los *passages*) que tienen la finalidad de producir sensación de profundidad, sin necesidad de emplear la perspectiva. Por otro lado, las gamas cromáticas empleadas por Cézanne, los tonos cálidos de ocre, beige y anaranjado, así como los fríos (azul, verde y gris), constituyen el fundamento de la tendencia cubista en sus inicios.

El cubismo propiamente dicho empieza con las experiencias de Picasso en 1907 en la pintura *Las señoritas de Avignon*, así como en el conjunto de dibujos, acuarelas y óleos dedicados a temáticas relacionadas con la citada obra. La esquematización de los personajes posee no pocos puntos en común con las tallas primitivas. A lo largo de todo el siguiente año Picasso va adentrándose cada vez más en la investigación que le llevará al cubismo analítico, modalidad en la que los elementos plasmados en el cuadro se descomponen en diversas formas geométricas, superponiéndose de tal modo que resulta imposible identificar de qué se trata. En la primera etapa del cubismo prevalecen las temáticas de naturalezas muertas, en las que instrumentos musicales, partituras, pipas, frutas, fruteros, vasos, botellas, mesas y sillas se amalgaman y ofrecen aspectos absolutamente nuevos e insólitos. En esta primera fase el color es sumamente restringido, tanto en las obras de Picasso como en las de Georges Braque, artista que, tras una breve etapa *fauve*, se decantó por adentrarse en el cubismo.

Las investigaciones llevadas a cabo por ambos artistas fueron, durante una época (1909-1911), paralelas. En no pocas ocasiones Picasso y Braque trabajaron juntos y a los dos se les debe uno de los hallazgos más significativos para todo el arte del siglo XX: el *collage*. En un primer momento se trató sólo de integrar papeles pegados a la superficie del cuadro, pero, más tarde, utilizaron todo tipo de elementos, provenientes del entorno cotidiano. Así, cartas de la baraja, etiquetas de determinadas botellas, papeles de empapelar, telas, hules, etc., sirvieron para efectuar composiciones de extraña belleza. El hecho de integrar materiales diferentes en el seno de composiciones cubistas determinó, en parte, que tanto Picasso como Braque optaran por cambiar el proceso analítico del cubismo inicial por otro de carácter sintético. Surgió entonces la modalidad conocida como cubismo sintético, en la que las pinturas, a pesar de presentar una composición claramente geométrica, permitían que el espectador percibiera con facilidad una forma global identificable.

Otro artista que en 1911 se adscribió plenamente al cubismo fue Juan Gris, cuya obra inicial posee algunos puntos de contacto con la de los iniciadores, pero que, sin embargo, muy poco después desarrolla un lenguaje absolutamente propio. No menos significativo resulta Fernand Léger, cuya pintura se aparta totalmente de las directrices del cubismo ortodoxo. Léger, partidario ferviente de la máquina, llega a tener una etapa, la que más o menos corresponde a los años de la primera guerra mundial, conocida como “mecanicista”. En ella los personajes o elementos de la propia naturaleza están resueltos, ateniéndose al empleo de formas cilíndricas. Al mismo tiempo, uno de los colores que más emplea este artista es el gris que, mezclado con ciertas cantidades de blanco y, resaltando entre los primarios, adquiere calidades similares a las metálicas.

En París no todos los artistas fueron seguidores incondicionales de Picasso o Braque, como iniciadores de una corriente, sino que hubo un nutrido grupo de pintores y escultores que constituyeron la *Section D'Or*. Entre ellos se encontraban los hermanos Duchamp, Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon y el propio Marcel Duchamp. Estaban Albert Gleizes y Jean Metzinger, los primeros teóricos del cubismo, además de pintores; André Lhote que también escribiría numerosos textos relacionados con sus ideas artísticas. Todos ellos realizaron un tipo de obras marcadamente individuales con relación al llamado cubismo ortodoxo. No menos significativas fueron las aportaciones escultóricas de Alexander Archipenko, quien, aparte de emplear la técnica del *assemblage*, efectuó obras en madera pintada de colores distintos, en las que las formas se habían sometido a un riguroso esquematismo geometrizable. Por otra parte, artistas como Jacques Lipchitz o Henri Laurens crearon un tipo de obras, empleando materiales muy diversos, en las que la concepción formal se hallaba plenamente vinculada al cubismo.

Algo distinta es la obra del artista rumano, afincado en París, Constantin Brancusi, quien se decantó por configuraciones de tipo ovoideo creando un lenguaje formal y plástico completamente individual y propio.

Guillaume Apollinaire:¹ “Los pintores cubistas”²

Sobre la pintura

I

Las virtudes plásticas: la pureza, la unidad y la verdad mantienen bajo sus pies la naturaleza derrotada.

En vano se tensa el arco iris, las estaciones tiemblan, las masas se precipitan hacia la muerte, la ciencia hace y deshace lo que existe, los mundos se alejan para siempre de nuestra concepción, nuestras imágenes móviles se repiten o resucitan su inconsciencia y los colores, los olores, los ruidos que llevamos nos sorprenden, y luego desaparecen de la naturaleza.

Este monstruo de belleza no es eterno.

Sabemos que nuestro aliento no tuvo principio ni tendrá fin, pero concebimos ante todo la creación y el fin del mundo.

No obstante, demasiados artistas-pintores siguen adorando las plantas, las piedras, la ola o los hombres.

Nos acostumbramos enseguida a la esclavitud del misterio.

Y, la servidumbre acaba por crear dulces momentos de ocio.

Dejamos que los obreros dominen el universo y los jardineros respetan menos a la naturaleza que los artistas.

Es hora de ser los amos. La buena voluntad no garantiza la victoria.

En este lado de la eternidad bailan las mortales formas del amor y el nombre de la naturaleza resume su maldita disciplina.

La llama es el símbolo de la pintura y las tres virtudes plásticas arden irradiando.

La pureza de la llama no tolera nada ajeno y transforma cruelmente en sí misma todo lo que alcanza.

Tiene esta unidad mágica que hace que al dividirla, cada pavesa se parezca a la llama única.

Tiene por último la verdad sublime de su luz que nadie puede negar.

Los artistas-pintores virtuosos de esta época occidental consideran su pureza a despecho de las fuerzas naturales.

Es el olvido después del estudio. Y, para que un artista puro muriese, sería necesario que todos aquellos de los siglos pasados no hubiesen existido. La pintura se purifica, en Occidente, con esta lógica ideal que los pintores antiguos han transmitido a los nuevos como si les diesen la vida.

Y nada más.

Uno vive en el placer, el otro en el dolor, unos devoran su herencia, otros se vuelven ricos y a otros aún sólo les queda la vida.

Y nada más.

No podemos acarrear a todas partes el cadáver de nuestro padre. Lo abandonamos en compañía de los demás muertos, Y, si lo recordamos, lo añoramos y lo citamos con admiración.

¹ Guillaume Apollinaire (Roma 1880-París 1918), escritor, poeta y crítico de arte. Hijo de madre soltera, su nombre verdadero era Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzki. Destacan en su bibliografía *Alcools*, libro que recoge sus primeros poemas (1898-1913), y *Calligrammes*, que abarca el período de la primera guerra mundial. Apollinaire fue el creador de los *poemas-conversaciones*, en los que el aspecto esencial lo constituye el factor del inconsciente, al entresacar de una conversación ciertos elementos para transcribirlos literalmente. Por otra parte, su importante labor crítica en torno al aduanero Rousseau, a los cubistas o bien a los artistas metafísicos fue un punto de partida para otros muchos escritos, Apollinaire siempre entendió la crítica de arte como una auténtica labor creativa, de ahí que sus escritos sean tan significativos y superen a los de otros críticos de su época. Véanse las obras de MARCEL ADÉMA: *Guillaume Apollinaire, le mal aimé*, París, Plon, 1952; y GUILLERMO DE TORRE: *Apollinaire y las teorías del cubismo*, Barcelona-Buenos Aires, Edhasa, 1967.

² Este texto fue publicado por primera vez en París, por la editorial Figuière en 1913. Sin embargo muchas de las ideas que aparecen en él reflejadas ya habían aparecido en diversos artículos escritos por Apollinaire durante 1912 en la revista *Les soirées de Paris. Méditations esthétiques*. *Les peintres cubistes* es un libro muy distinto y, en el fondo, mucho mejor, que el de Gleizes y Metzinger *Du Cubisme* de 1912 (existe traducción al castellano, publicada por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, en la colección de Arquitectuta, nº 21, Valencia, 1986). Hay que tener en cuenta que en esta obra Apollinaire no sólo se atreve a definir el cubismo, sino que realiza una clasificación de artistas dentro del propio movimiento cubista, a pesar de que en el momento en que la escribe el cubismo se encuentra en plena efervescencia y no existe aún la necesaria distancia para poder hablar objetivamente de él.

Y al convertimos en padres, no esperemos que uno de nuestros hijos consienta en ser el doble de nuestro cadáver.

Pero nuestros pies se despegan en vano del suelo que contiene los muertos.

Considerar la pureza, es nombrar el instinto, es humanizar el arte y divinizar la personalidad.

La raíz, el tallo y la flor de lis muestran la progresión de la pureza hasta su floración simbólica.

Todos los cuerpos son iguales ante la luz y sus modificaciones provienen de este poder luminoso que construye a su antojo.

No conocemos todos los colores y cada hombre inventa algunos nuevos.

Pero, el pintor debe ante todo ofrecerse el espectáculo de su propia divinidad y los cuadros que exhibe ante la admiración de los hombres le conferirán la gloria de ejercer también y momentáneamente su propia divinidad.

Para ello abarquemos de un vistazo: el pasado, el presente y el futuro.

El lienzo debe presentar esta unidad esencial que por sí sola provoca el éxtasis.

Entonces, nada fugitivo será dejado al azar. No retrocederemos bruscamente. Espectadores libres no abandonaremos nuestra vida, víctimas de nuestra curiosidad. Los falsos contrabandistas de las apariencias no pasarán fraudulentamente nuestras estatuas de sal ante el fiel de la razón.

No erraremos en el porvenir desconocido, que separado de la eternidad, es sólo una palabra destinada a tentar al hombre.

No nos agotaremos al atrapar este presente demasiado fugaz y que sólo es para el artista la máscara de la muerte: la moda.

El cuadro existirá ineluctablemente. La visión será entera, completa y su infinito en vez de señalar una imperfección, sólo resaltará la relación de una nueva criatura con un nuevo creador y nada más. Sin ello, no habrá unidad, y las relaciones de los diversos puntos del lienzo con distintos genios, con distintos objetos, con distintas luces sólo mostrarán una multiplicidad de disparates sin armonía.

Ya que, si puede haber un número infinito de criaturas atestiguando cada una a su creador, sin que ninguna creación limite la extensión de las que coexisten, es imposible concebirlas al mismo tiempo y la muerte proviene de su yuxtaposición, de su mezcla, de su amor.

Cada divinidad crea a su propia imagen; como los pintores.

Y los fotógrafos sólo fabrican la reproducción de la naturaleza.

La pureza y la unidad no cuentan sin la verdad que no puede compararse con la realidad porque es la misma, fuera de todas las naturalezas que se esfuerzan en retenernos en el orden fatal en el que somos sólo animales.

Ante todo, los artistas son hombres que quieren volverse inhumanos.

Buscan trabajosamente las huellas de la inhumanidad, huellas que no se encuentran en la naturaleza.

Son la verdad, y fuera de ella no conocemos ninguna realidad.

Pero, nunca se descubrirá la realidad de una vez por todas.

La verdad será siempre nueva.

De otro modo, no es más que un sistema más miserable que la naturaleza.

En este caso, la deplorable verdad, más lejana, menos distinta, menos real cada día, reduciría la pintura al estado de escritura plástica simplemente destinada a facilitar las relaciones entre gentes de la misma raza.

Hoy en día, no tardaríamos en encontrar la máquina para reproducir tales signos, sin entendimiento.

II

Muchos nuevos pintores sólo pintan cuadros carentes de verdadero tema. Y las denominaciones que hallamos en los catálogos interpretan el papel de los nombres que designan a los hombres sin caracterizarlos.

Así como existen “Legros” que son muy flacos y que son muy morenos,³ he visto lienzos llamados: “Soledad”, en los que había varios personajes.

En estos casos, a veces se consiente en utilizar palabras vagamente explicativas como “retrato, paisaje, naturaleza muerta”; pero muchos jóvenes artistas-pintores se limitan a utilizar el vocablo general “pintura”.

Esos pintores, aunque sigan observando la naturaleza, ya no la imitan y evitan cuidadosamente la representación de escenas naturales observadas y reconstituídas mediante el estudio.

³ Juego de palabras intraducible. Las expresiones “Legros” y “Leblond” se asemejan a apellidos franceses corrientes, y significan “El gordo” y “El rubio” respectivamente. (*N. del T.*)

El parecido ya no tiene importancia, ya que el artista lo sacrifica todo por las verdades, por las necesidades de una naturaleza superior que supone sin descubrirla. El tema ya no cuenta o cuenta muy poco.

El arte moderno suele rechazar la mayoría de los medios de agrandar adoptados por los grandes artistas de tiempos pasados. Si el objetivo de la pintura sigue siendo como antaño: el placer de los ojos, hoy en día se exige al aficionado la búsqueda de un placer ajeno al que pueda proporcionarle también el espectáculo de las cosas naturales.

Así, nos encaminamos hacia un arte totalmente nuevo, que será a la pintura, tal como la habíamos planteado hasta ahora, lo que la música es a la literatura.

Será pintura pura, del mismo modo que la música es literatura pura.

El aficionado a la música, experimenta, escuchando un concierto, una alegría diferente a la alegría que siente escuchando los ruidos naturales como el murmullo de un riachuelo, el estruendo de un torrente, el silbido del viento en un bosque, o las armonías del lenguaje humano fundadas en la razón y no en la estética.

De la misma forma, los nuevos pintores ofrecerán a sus admiradores sensaciones artísticas debidas sólo a la armonía de las luces impares.

Conocemos la anécdota de Apeles y de Protógenes relatada por Plinio.

Muestra perfectamente el placer estético que resulta únicamente de esta construcción impar que he citado.

Apeles desembarca un día en Rodas para contemplar las obras de Protógenes que vive en la isla. Pero éste no se hallaba en su taller cuando llegó Apeles. Una anciana que se encontraba allí vigilaba un gran cuadro a punto de ser pintado. Apeles, en vez de dejar su nombre, esboza sobre el cuadro un trazo tan sutil como perfecto.

A su vuelta, Protógenes, al descubrir el dibujo reconoce la mano de Apeles y esboza sobre el trazo un trazo de otro color y más sutil aún y, de esta manera, parecía que hubiesen tres trazos.

Apeles volvió al día siguiente sin encontrar al que buscaba, y la sutileza del trazo que esbozó ese día desesperó a Protógenes. Durante mucho tiempo, ese cuadro causó la admiración de los entendidos, que lo miraban con tanto placer como si, en vez de representar unos trazos casi invisibles, hubiesen dibujado dioses y diosas.

Los jóvenes artistas-pintores de las escuelas más radicales tienen la secreta intención de hacer pintura pura. Es un arte plástico enteramente nuevo. Se halla sólo en sus inicios y aún no es tan abstracto como quisiera. La mayoría de los nuevos pintores son buenos en matemáticas sin saberlo o saberlas, pero aún no han abandonado la naturaleza a la que interrogan pacientemente con el fin de que les enseñe el camino de la vida.

Un Picasso estudia un objeto como un cirujano disecciona un cadáver. Si este arte de la pintura logra liberarse completamente de la antigua pintura, no provocará necesariamente la desaparición de ésta, así como el desarrollo de la música no ha causado la desaparición de los diferentes géneros literarios, o la acritud del tabaco no ha sustituido al sabor de los alimentos.

III

A los nuevos artistas-pintores se les ha reprochado severamente sus preocupaciones geométricas. Sin embargo, las figuras geométricas son esenciales en el dibujo. La geometría, ciencia que estudia la superficie, sus medidas y sus relaciones, ha sido siempre la verdadera regla de la pintura.

Hasta hoy, las tres dimensiones de la geometría euclidiana colmaban las inquietudes que el sentimiento del infinito transmite al alma de los grandes artistas.

Los nuevos pintores no se han propuesto ser más geómetras que sus antepasados. Pero puede decirse que la geometría es para las artes plásticas lo que la gramática es para el arte del escritor. Ahora bien, hoy en día, los estudiosos no se limitan a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores han llegado naturalmente y, por intuición, a interesarse por las nuevas medidas posibles de la superficie que en el lenguaje de los talleres modernos se designaban conjunta y brevemente con el término de “cuarta dimensión”.

Tal como se presenta al espíritu, desde el punto de vista plástico, la cuarta dimensión nacería de las tres medidas conocidas: representa la inmensidad del espacio etemizándose en todas direcciones en un momento determinado. Es el espacio mismo, la dimensión del infinito; dota de plasticidad a los objetos. Les da las proporciones que merecen en la obra, mientras que en el arte griego, por ejemplo, un ritmo más o menos mecánico destruye incesantemente las proporciones. El arte griego tenía una concepción de la belleza puramente humana. Recurría al hombre como medida de perfección. El arte de los nuevos pintores utiliza al

universo infinito como ideal y a este ideal le debemos una nueva medida de la perfección que permite al artista-pintor dar al objeto unas proporciones conformes al grado de plasticidad al que desea llevarlo.

Nietzsche adivinó las posibilidades de un arte semejante:

“– Oh, Dionisio divino, ¿por qué me estiras de las orejas?, pregunta Ariadna a su amante filósofo en uno de los célebres diálogos en la Isla de Naxos.

– Encuentro algo agradable y divertido en tus orejas, Ariadna: ¿por qué no son aún más largas?”

Al relatar esta anécdota, Nietzsche, por boca de Dionisio pone en tela de juicio el arte griego. Añadamos que esta imaginación: “la cuarta dimensión”, sólo representó la manifestación de las aspiraciones, de las inquietudes de un gran número de jóvenes artistas al mirar las esculturas egipcias, negras o de Oceanía, al meditar las obras científicas, al esperar un arte sublime, aunque hoy sólo se atribuye a esta expresión utópica, que era necesario anotar y explicar, un interés más o menos histórico.

IV

Al querer alcanzar las proporciones del ideal, al no limitarse a la humanidad, los jóvenes pintores nos ofrecen unas obras más cerebrales que sensuales. Se alejan cada vez más del antiguo arte de las ilusiones ópticas y de las proporciones locales para expresar la grandeza de las formas metafísicas. Por ello, el arte actual, sin ser la emanación directa de creencias religiosas determinadas, presenta empero varias características del gran arte, es decir, del Arte religioso.

V

Los grandes poetas y los grandes artistas tienen la función social de renovar constantemente la apariencia que reviste la naturaleza ante los ojos de los hombres.

Sin los poetas, sin los artistas, los hombres se cansarían en seguida de la monotonía natural. La sublime idea que tienen del universo caería a una velocidad vertiginosa. El orden que se manifiesta en la naturaleza y que no es más que un efecto del arte se desvanecería en seguida. Todo se desharía en el caos. No más estaciones, no más civilizaciones, no más pensamiento, no más humanidad, no más vida incluso, y la impotente oscuridad reinaría para siempre.

Los poetas y los artistas determinan de común acuerdo el rostro de su época y la posteridad adopta dócilmente su opinión.

La estructura general de una momia egipcia se ajusta a las figuras trazadas por los artistas egipcios y sin embargo los antiguos egipcios eran muy diferentes los unos de los otros. Se ajustaron al arte de su época.

Es propio del Arte, de su papel social, el crear esta ilusión: el tipo. ¡Dios sabe lo que nos hemos reído de los cuadros de Manet, de Renoir! ¡Pues bien! Basta con echar una mirada a las fotografías de la época para darse cuenta de la conformidad de las gentes y las cosas con las obras de estos grandes pintores.

Esta ilusión me parece totalmente natural, al ser las obras de arte lo más vigoroso que produce una época, desde el punto de vista plástico. Ese vigor se impone a los hombres y representa para ellos la medida plástica de una época. Así, aquellos que se burlan de los nuevos pintores, se burlan de su propio rostro, pues la humanidad del futuro se imaginará a la humanidad de hoy en día según las imágenes que los artistas del arte más vivo, es decir del más nuevo, habrán dejado. Que no pretendan que existen hoy otros pintores que pinten de tal modo que la humanidad pueda reconocerse pintada a su imagen y semejanza. Todas las obras de arte de una época acaban por parecerse a las obras del arte más vigoroso, más expresivo, más típico. Las muñecas son el fruto de un arte popular; siempre parecen inspiradas por las obras del gran arte de su época. Es una verdad que es fácil verificar. Y sin embargo, ¿quién se atrevería a decir que las muñecas que se vendían en los bazares, hacia 1880, fueron fabricadas con un sentimiento análogo al de Renoir cuando pintaba sus retratos? Entonces nadie se daba cuenta. Eso significa empero, que el arte de Renoir era lo bastante enérgico, lo bastante vivo como para imponerse a nuestros sentidos, mientras que el gran público de la época en la que debutaba, sus concepciones le parecían absurdas y locas.

VI

En algunas ocasiones, y especialmente a propósito de los artistas-pintores más recientes, se ha planteado la posibilidad de una mistificación o de un error colectivos.

Ahora bien, en toda la historia del arte no se conoce una sola mistificación colectiva, ni tampoco un error artístico colectivo. Existen casos aislados de mistificación y error, pero los elementos convencionales que componen en gran parte las obras de arte nos garantizan que de estos casos, ninguno es colectivo.

Si la nueva escuela de pintura nos presentase uno de esos casos, sería un acontecimiento tan extraordinario que podríamos calificarlo de milagro. Concebir un caso de este tipo sería concebir que bruscamente, en una nación, todos los niños fuesen privados de cabeza o de una pierna o de un brazo, concepción obviamente absurda. No hay errores ni mistificaciones colectivas en el arte, sólo hay diversas épocas y diversas escuelas de arte. Aunque el objetivo que persiga cada una de ellas no sea igual de elevado, igual de puro, todas son igualmente respetables y, según la idea que nos hacemos de su belleza, cada escuela artística es sucesivamente admirada, despreciada y nuevamente admirada.

VII

La nueva escuela de pintura lleva el nombre de cubismo; se lo dio en broma Henri Matisse en el otoño de 1908, después de contemplar un cuadro que representaba unas casas cuya apariencia cúbica le impresionó vivamente.

Esta estética nueva se elaboró primero en el espíritu de André Derain, pero en seguida, las obras más importantes y las más audaces fueron las producidas por un gran artista al que también se debe considerar como fundador: Pablo Picasso, cuyas invenciones, corroboradas por la sensatez de Georges Braque, que expuso ya en 1908 un cuadro cubista en el Salón de los Independientes, se hallaron formuladas en los estudios de Jean Metzinger que expuso el primer retrato cubista (era el mío) en el Salón de los Independientes en 1910 e hizo admitir, ese mismo año, obras cubistas al jurado del Salón de otoño.

También en 1910 aparecieron en los Independientes algunos cuadros de Robert Delaunay, de Marie Laurencin, de Le Fauconnier, que pertenecían a la misma escuela.

La primera exposición conjunta del cubismo, cuyos adeptos eran cada vez más numerosos, tuvo lugar en 1911 en los Independientes, donde la sala 41 reservada a los cubistas causó una profunda impresión. Se veían obras sabias y seductoras de Jean Metzinger; paisajes, el *Hombre desnudo* y la *Mujer con flor* de Albert Gleizes; el *Retrato de Mme. Fernande X...* y las *Jovencitas* de Mlle. Marie Laurencin, la *Torre* de Robert Delaunay, la *Abundancia* de Le Fauconnier, los *Desnudos en un Paisaje* de Fernand Léger.

La primera exposición de los cubistas en el extranjero tuvo lugar en Bruselas, ese mismo año, y en el prólogo de esta exposición, acepté en nombre de los expositores, las denominaciones “cubismo” y “cubistas”.

A finales de 1911 la exposición de los cubistas en el Salón de Otoño tuvo una repercusión considerable, no se ahorraron las burlas ni a Gleizes (*La caza*, *Retrato de Jacques Nayral*), ni a Metzinger (*La mujer con la cuchara*), ni a Fernand Léger. A estos artistas, se había sumado un nuevo pintor, Marcel Duchamp, y un arquitecto-escultor, Duchamp-Villon.

[Otras exposiciones colectivas tuvieron lugar en noviembre de 1911 en la Galerie d'Art Contemporain de la calle Tronchet, en París; en 1912 en el Salón de los Independientes que estuvo marcada por la adhesión de Juan Gris; en el mes de mayo, en España, donde Barcelona acoge con entusiasmo a los jóvenes franceses; y finalmente en el mes de junio en Rouen, la exposición organizada por la Sociedad de Artistas Normandos y que estuvo marcada por la adhesión de Francis Picabia a la nueva escuela. (Nota escrita en septiembre de 1912.)]

Lo que distingue al cubismo de la antigua pintura, es que no es un arte de imitación, sino un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación.

Al representar la realidad-concebida o la realidad-creada, el pintor puede dar la apariencia de tres dimensiones, puede en cierto modo “cubicar”. No podría si simplemente reprodujese la realidad-vista, a menos que crease un efecto en reducción o en perspectiva, lo que deformaría la calidad de la forma concebida o creada.

Cuatro tendencias se manifiestan hoy en el cubismo tal como lo he diseccionado. De ellas, dos tendencias son paralelas y puras.

El “cubismo científico” es una de esas tendencias puras. Es el arte de pintar conjuntos nuevos con elementos tomados no de la realidad visual, sino de la realidad del conocimiento. Todo hombre posee el sentimiento de esta realidad interior. No es necesario ser un hombre culto para concebir, por ejemplo, una forma redonda.⁴

⁴ Puede deducirse de la aclaración de Apollinaire que éste conocía la filosofía de Bergson que tanto en su obra *Introducción a la metafísica* (1903) como en *La evolución creadora* (1907) apuntaba el papel desempeñado por el paso del tiempo en la experiencia. Así, con el transcurso del tiempo, un observador acumula en su memoria gran información sobre un objeto dado del mundo visible externo. Esta experiencia acumulada constituye la base para el conocimiento conceptual por parte del espectador. No hay duda de que algunos cubistas recibieron influencias de la filosofía bergsoniana y por ese motivo Apollinaire lo definiría como un arte de concepción.

El aspecto geométrico que ha sorprendido tan vivamente a aquéllos que han visto los primeros lienzos científicos procedía del hecho de que la realidad esencial fuese reproducida con una gran pureza y de que el accidente visual y anecdótico hubiese sido eliminado.

Los pintores que practican este arte son: Picasso, cuyo arte luminoso sigue perteneciendo a la otra tendencia pura del cubismo, Georges Braque, Metzinger, Albert Gleizes, Mlle. Laurencin y Juan Gris.⁵

El “cubismo físico” es el arte de pintar conjuntos nuevos con elementos tomados en su mayor parte de la realidad visual. Sin embargo este arte se asemeja al cubismo por la disciplina constructiva. Tiene un gran futuro como pintura histórica. Su papel social está bien definido, pero no es un arte puro. El tema se confunde con las imágenes.

El pintor físico que ha creado esta tendencia es Le Fauconnier.⁶

El “cubismo órfico” es la otra gran tendencia de la pintura moderna. Es el arte de pintar conjuntos nuevos con elementos no tomados de la realidad visual sino enteramente creados por el artista y dotados por él de una poderosa realidad. Las obras de estos artistas órficos deben presentar simultáneamente un encanto estético puro y una significación sublime, es decir, el tema. Es arte puro. En las obras de Picasso la luz abarca este arte que inventa por su parte Robert Delaunay y al que también se dedican Fernand Léger, Francis Picabia y Marcel Duchamp.⁷

El “cubismo instintivo”, arte de pintar conjuntos nuevos no tomados de la realidad visual, sino de aquella que sugieren al artista, el instinto y la intuición, tienden desde hace tiempo al orfismo. Los artistas intuitivos carecen de lucidez y de una creencia artística; el cubismo instintivo incluye a un gran número de artistas. Nacido del impresionismo francés este movimiento se extiende hoy por toda Europa.⁸

Los últimos cuadros de Cézanne y sus acuarelas pertenecen al cubismo,⁹ aunque Courbet sea el padre de los nuevos pintores y André Derain, del que hablaré otro día, sea el primogénito de sus bien amados hijos, por haber iniciado el movimiento fauve, una especie de preámbulo al cubismo y por hallarse en el origen de ese gran movimiento subjetivo; sería, empero, demasiado difícil hoy en día escribir acertadamente sobre un hombre que voluntariamente se ha mantenido alejado de todo y de todos.

La escuela moderna de pintura se me antoja mas audaz que nunca. Plantea la pregunta de lo bello en sí.

Quiere representar lo bello desligado del deleite que el hombre suscita en el hombre, y desde el principio de los tiempos históricos ningún artista europeo había tenido tal audacia. Los nuevos artistas

⁵ Apollinaire cita dentro de este apartado a Picasso (Málaga 1881-Mougins, Provence 1973), Georges Braque (Argenteuil-sur-Seine 1882-París 1963) y Juan Gris, seudónimo de José Victoriano González (Madrid 1887-París 1927), que son los llamados cubistas ortodoxos. Junto a ellos cita también a Jean Metzinger (Nantes 1883-París 1953) y a Albert Gleizes (París 1881-Avignon 1953) que realizaban un tipo de pintura cubista bastante diferente de la de los artistas anteriores, sobre todo desde un punto de vista cromático. No obstante, Apollinaire debió valorar la aportación teórica de estos dos pintores a quienes se debe el primer escrito sobre esta tendencia (véase nota 2). Incluía asimismo dentro del cubismo científico a Marie Laurencin (París 1885-1956), pintora poco inclinada a dejarse influir por la geometrización cubista, pero que había sido el gran amor de Apollinaire entre 1907 y 1913. La había conocido en la tienda del que sería el primer marchante del cubismo, el ex *clown* amigo de Picasso, Clovis Sagot.

⁶ Henri Le Fauconnier (Hesdin, Paso de Calais 1881-París 1946) gozaba en aquella época de bastante fama, motivo por el cual Vasili Kandinsky había pensado en él para que escribiera los textos sobre la situación artística en Francia del Almanaque de *Der Blaue Reiter*. Sin embargo, en el único número que se publicó del Almanaque no aparece ningún artículo suyo.

⁷ Dentro de la tendencia órfica, la más inventiva del cubismo, sitúa a Fernand Léger (Argentan 1881-Gif-sur-Yvette 1955), a quien el crítico Louis Vauxcelles había bautizado como “tubista”, por las configuraciones cilíndricas que aparecen en su pintura y a quien Ramón Gómez de la Serna en su libro *Ismos* de 1929 le dedica el capítulo de tubularismo; Francis Picabia (París 1879-1953) y Marchel Duchamp (Blainville 1887-París 1968), ambos más conocidos por su relación con el dadaísmo que con el cubismo; Robert Delaunay (París 1885-Montpellier 1945) cuya obra de la etapa cubista posee ciertos puntos de contacto con la de los expresionistas alemanes de Múnich.

⁸ Apollinaire no cita ningún artista dentro de esta tipología de cubismo. Afirma que, como movimiento, tiene muchos seguidores en el resto de Europa. Efectivamente, en Checoslovaquia hubo un nutrido grupo de artistas que se dejaron influir de manera notable por las primeras aportaciones dentro de esa corriente de la escuela de París.

⁹ La afirmación de que los últimos cuadros y acuarelas de Cézanne pertenecen al cubismo es excesiva, pero, sin duda, hace referencia a la peculiar técnica de los *passages*, inventada por Cézanne que tanto influyó en los cubistas. Además, es obvio que la restricción cromática de Cézanne a los colores cálidos de la gama de los ocre-beiges-anaranjados y a la gama de los fríos azules-verdes-grises también la tuvieron muy en cuenta tanto Picasso como Braque en su etapa inicial cubista. En ese sentido, cabe afirmar que Cézanne fue el auténtico precursor del cubismo. Recordemos que incluso para muchos historiadores del arte, el primer período cubista, el que cubre los años 1908-1909, es la llamada etapa cézanniana.

necesitan una belleza ideal que ya no sea solamente la expresión orgullosa de la especie, sino la expresión del universo, en la medida en que la luz lo ha humanizado.

El arte de hoy reviste sus creaciones de una experiencia grandiosa, monumental, que supera en este aspecto a todo lo que había sido concebido por los artistas de nuestra época. En su ardiente búsqueda de la belleza, es noble, enérgico, y la realidad que nos aporta es maravillosamente clara. Amo el arte de hoy en día porque amo ante todo la luz y todos los hombres aman ante todo la luz, han inventado el fuego.

Traducción de David Chiner. *Apollinaire, Guillaume: Méditations esthétiques, Les peintres cubistes*. París, Hermann Éditeurs, 1965.

BIBLIOGRAFÍA

- APPOLLINAIRE, G.:** *La pintura cubista*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1964 (1913).
- CIRLOT, J. E.:** *Cubismo y figuración*, Barcelona, Seix Barral, 1957.
– *La pintura cubista*, Barcelona, Omega, 1959.
- COOPER, D.:** *La época cubista*, Madrid, Alianza Editorial, 1984 (1970) (Alianza Forma nº 44).
- DAIX, P.:** *Diario del cubismo*, Barcelona, Destino, 1991.
- FRY, E.:** *Cubism*, Londres, Thames and Hudson, 1966.
- GLEIZES, A. y METZINGER, J.:** *Sobre el cubismo* (París, 1912), Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1986. (Col. de Arquitectura, nº 21).
- GOLDING, J.:** *Cubism. A history and an analysis (1907-1914)*, Londres, Faber and Faber, 1988 (1959).
- GOLDING, J.:** *Le cubisme*, París, Julliard, 1968.
- GRIS, J.:** *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971.
- KAHNWEILLER, H.:** *Juan Gris*, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1971.
- LÉGER, F.:** *Funciones de la pintura*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1969.
- NASH, J. M.:** *El Cubismo, el futurismo y el constructivismo*, Barcelona, Labor, 1969.
- PIERRE, J.:** *El cubismo*, Madrid, 1968.
- SERRULLAZ, M.:** *El cubismo*, Barcelona, Oikos-Tau, 1976. (Col. ¿Qué sé?)
- TORRE, G. DE:** *Apollinaire y las teorías del cubismo*, Barcelona, Edhasa, 1967.
- WESCHER, H.:** *La historia del collage, del cubismo a la actualidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.